OSVALDO LISSONI

RACCOLTA DI MONOGRAFIE STORICO ARTISTICHE
DI LOMBARDIA

IL DUOMO DI MILANO

NOTE DI
AGNOLDOMENICO PICA

CON PREMESSA DI
FERDINANDO REGGIORI
E
OSVALDO LISSONI

MILANO
1924

MONOGRAFIE PUBBLICATE:

1. - La Basilica di S. Ambrogio - *Giov. De-Simoni*
2. - San Cristoforo sul Naviglio - *D. Aless. Tamborini*
3. - Milano Vecchia - *Dott. E. Verga*
4. - Il Duomo di Milano - *Agnoldomenico Pica*

NB. - In vendita presso O. Lissoni, Via Palazzo Reale, 3-a, e tutti i librai principali.

.... ancora una Monografia, e questa volta sul nostro Duomo, che Emilio De-Marchi, nel suo Milanin - Milanon richiama con le parole dialettali:

In nomine patris, fili et spiritus sancti: l'è el noster Domm, l'è la gesa di vècc, l'è la cà de Milan, l'è tutt de marmor, l'è grand, l'è bell, l'è lù in tutt el mond, inscì bell, inscì grand.

Per illustrare il nostro Duomo, molta carta ed inchiostro ne occorre; non due, tre volumi, ma cento e cento e poi ancora ci sarebbero delle lacune. Ne vado raccogliendo i dettagli, nel vero senso della parola, da non pochi anni, già, ho raggiunto e passo il migliaio, eppure quanti me ne mancano ancora, taluni impossibili a farsi, pur non avendo badato a pericolose scalate.

Quì, in questo volumetto, presento, estratte dalla mia serie, delle vedute prospettiche e dei particolari nuovi, non meno degni d'attenzione di altri, editi in altre opere. Tralascio ora l'illustrazione del Tesoro e delle parti che non hanno un diretto legame con la costruzione del tempio, essendo le parti che, per modo di dire, presentemente trascuro, impossibili ad essere illustrate con una dozzina di tavole.

Quante vicende il nostro Duomo potrebbe descriverci: incominciato nel periodo aureo del ducato milanese, passato dal dominio Visconteo allo Sforzesco, non fu smessa la costruzione, testimonio di fiorenti industrie e giorni di gloria, fu presente nella tristezza delle lotte interne, delle pestilenze, che distrussero ben tre quarti dei cittadini, eppure, eccolo resistere alle lotte degli uomini e della natura.

Eccolo, questo grande monumento, a far da stella polare, come ben dice il Manzoni, nei suoi "Promessi Sposi,,; allorquando Renzo, incamminandosi alla volta di Milano, per ricercar Lucia, dopo l'avvenuta peste, figge gli sguardi attraverso agli alberi delle boscaglie limitrofe alla città, per vedere di distinguere la sagoma della Madonnina, e così, a quanti ancor oggi lontani, tornano, eccoli scrutare, non più fra le betulle ed i pioppi, ma fra una selva di fumaioli della nuova industria, cercando quasi con un'ansia nel cuore, la nota e cara guglia maggiore che regge la Madonnina dorata.

Negli anni del servaggio, quante e quante preghiere salirono al cielo, sotto le mistiche e buie navate del gran tempio, quanti voti per la libertà della patria, là si formarono; e ben lo sanno i nostri pochi nonni ancor superstiti, che ci ripetono con la commozione sulle stanche labbra e le lacrime sul ciglio, del giorno in cui videro il tricolore svento-

lare dal Duomo, allora che lo straniero uscì sconfitto da Porta Tosa, nelle epiche giornate del 1848.

Richiamo a Voi, gentili e cortesi lettori, dei versi, nel nostro dialetto locale, scritti da un artista, Vespasiano Bignami, pittore e maestro insigne, tutt'ora vivente, sveglio e sempre pronto alla faceta arguzia, nonostante la sua tarda età.

I suoi versi semplici ma sinceri, ci dicono in lui, tutto l'amore che i Milanesi nativi e quelli d'elezione, nutrono per la loro Milano, che si estrinseca nel simbolo della Madonnina; e dice:

"O Madonna indorada del Domm
fina tant che te vedi a lusì,
mi stoo ben, sont allegher, foo i tomm
Ma on moment che no t'abbia pu ti
sotto i oeucc - o Madonna del Domm -
senti un voej, g'hoo on magon de no dì'.
Sberlusis, o Madonna del Domm!
Che te veda de nott e de dì!....
Senza ti, Meneghin l'è pu omm ....
o Madonna indorada del Domm!

Vibrano gli ultimi rintocchi dell'Ave Maria; i sacri bronzi, dalla cella sulla guglia maggiore, diffondono il loro suono grave che si disperde coi mille rumori della città adagiata alla gran mole marmorea

Su in alto, in una festa luminosa di bianco, coi mille santi che ti circondano sui loro pinnacoli, sei tu, o Madonnina! che benedici alla faticosa umanità, stanca de' le sue guerre, de' le sue intestine lotte.

Benedici! o Vergine, alla tua città, che non è immemore dei mistici sogni dei padri suoi, che per nuove vie tenta l'ascesa a più fulgide e grandi mete, in cerca di un sole di più dorate albe.

Volge il sole al tramonto; l'ultimo suo raggio è per te Madonnina, che ti vai avvolgendo nel manto azzurro del cielo che s'oscura, circondata ed innalzata vieppiù verso Dio, dai tuoi santi ed angeli, che trascolorano nelle miriadi fantastiche luci del tramonto.

OSVALDO LISSONI

PREMESSA

Agnoldomenico Pica è un giovane, un giovanissimo, innamorato studioso di quanto gli uomini hanno creato per la Bellezza.

Ho detto un giovanissimo. E qualcuno ne sarà stupito. Perchè, pensando ad archeologi ed a storici, si intravvedono teste canute, occhiali d'oro, tono accademicamente professorale, musi lunghi così, e via dicendo. E' il tipo fatto, questo. Ma nulla, nel caso nostro, è più lontano di tutto ciò dalla realtà. Io vorrei che vedeste questo ragazzo, buon ragazzo appassionato e colto; che si è dato con un amore immenso allo studio dei nostri incomparabili tesori d'arte e che li vede limpidamente, senza pregiudizi e senza preconcetti, guidato da quanto ha positivamente studiato non tanto sui testi quanto sugli stessi monumenti vivi.

Vivi: accettate il termine. Bisogna sentirli, questi monumenti, nella loro essenza, nella loro vita attraverso i secoli bisogna intuirli nel loro progressivo evolversi attraverso le età e le razze, per poterli porre nella loro giusta luce. Si formano, si modificano, si compiono, si arricchiscono e si mutano; ma qual'è la loro vera intima fisionomia, qual'è il loro essere?.

L'archeologo è, un poco, il pioniere che cerca un significato, una guida dove mille altri non videro che pietre grigie ammassate quasi senza senso; e che, con lo studio, con la ricerca paziente, col finissimo intuito, rivela un mondo nuovo, pone in rilievo nessi, scopi, intenzioni di cui forse gli artefici stessi non si rendevano ragione. E se il pioniere avrà un'anima che intenda tutta la profonda poesia ed il fascino dell'opera d'arte, il suo studio non sarà un'arida classificazione ridotta ad espressioni matematiche, ma il lieve indispensabile commento per meglio assorbire la gioia dischiusa a noi dalla Bellezza.

Tutto ciò ha veduto ed inteso con libero senso di realtà il giovane che nelle pagine seguenti vi parlerà del Duomo di Milano; tutto ciò mi piace affermare, invitato dalla cordiale insistenza di Osvaldo Lissoni. Seguitelo con attenzione, questo giovane. Ha gli occhi sereni e l'anima appassionata. Egli vi condurrà per mano, molto semplicemente, lungo le crocere e su per i gugliotti della Cattedrale Divina.

La capirete, così.

E l'amerete.

* * *

La narrazione delle storiche vicende del Duomo è quì contenuta nei limiti imposti dal carattere dei volumetti di questa raccolta: considera il monumento dal punto di vista

architettonico, preoccupandosi sopratutto di dare una ragione dell'essere suo e di determinare la posizione ch'esso occupa nell'evolversi dell'architettura Lombarda. Il Duomo di Milano ha, appunto, un organismo costruttivo essenzialmente romanico-lombardo; chiude degnamente il ciclo dell'architettura romanica di Lombardia. E' il programma compiuto. Dopo il S. Simpliciano di Milano ed il S. Pietro in Ciel d'oro di Pavia, si doveva fatalmente sbocciare in un tipo *così. E le principali basiliche ad esso contemporanee, il Duomo comense, la Certosa pavese ed il S. Petronio di Bologna, da esso attinsero gli elementi fondamentali della costruzione, pur modificati poi all'influsso delle Chiese di Toscana. L'organismo romanico è spinto al suo massimo grado di equilibrismo statico, senza, per altro, venir meno ai suoi principi e decisamente risolversi in gotico. Creazione di artisti nostri, italiani, e non copia di edifici nordici.*

Tutto questo ha voluto cercare di mostrarvi il giovane Autore.

FERDINANDO REGGIORI

« Quandiu stat Colysaeus stat et Roma ». Così il pensiero medievale ha legato al maggior monumento di Roma antica le sorti stesse della romanità; qualche cosa di simile potrebbe dirsi del Duomo di Milano.

Ad esso infatti pare affidato il compito di tramandare la gloria della civiltà italiana del medievo, ad esso, che nella superba mole sta, coronato da quel magnifico serto di guglie e di falconature, ad affermare quanto possano la fede e l'arte unite sotto il bel cielo d'Italia nostra.

Non a caso ho voluto ricordare qui il Colosseo, ma perchè desidero che sia presente nella mente di ognuno quale simbolo nobilissimo di quella romanità, che domina sovrana nel Duomo di Milano, magnifico ed originale fiore sbocciato sull'antico ceppo della nostra grande tradizione artistica.

« Ogni grande opera d'arte è sempre delicata » ha detto il Ruskin; e tale è appunto codesta immane mole marmorea, dotata di quella squisita leggerezza e di quel meraviglioso equilibrio che ne gridano l'italianità al cospetto del mondo che ammira.

Che il Duomo di Milano sia opera di artisti stranieri, o, comunque, fortemente influenzati dall'arte esotica è tesi ormai sfatata del tutto.

E' noto come « el principio dil Domo di Milano » sia stato nell'anno 1386 (1) e come a questo cominciamento abbia dato primo e generoso impulso il popolo milanese, che, pronto rispose

all'appello lanciato dal suo arcivescovo Antonio da Saluzzo in una lettera di quello stesso anno.

Era volontà di tutto il popolo di « riedificare a nuovo » la vecchia basilica iemale di Santa Maria Maggiore, ormai « logora e cadente ». Nei documenti del 1386-387 si legge come la fabbrica della nuova cattedrale fosse stata iniziata « multis retro temporibus »; comunque è verso quest'epoca che si comincia a costruire sul serio.

Già si era ottenuto l'interessamento del signore di Milano, il magnifico Gian Galeazzo Visconti, che aveva concesso (1387) di asportare i sarizzi trovati nei vicariati del Lago Maggiore « libere et sine solutione alicuius pecuniae ». Nè il favore del signore s'era fermato qui: G. Galeazzo aveva voluto annunciare egli stesso al pontefice Bonifacio IX l'intenzione dei Milanesi di erigere questo nuovo tempio « lavoro amplissimo et immenso » ed aveva ottenuto dal papa un giubileo straordinario per Milano.

Sin dall'inizio, come risulta dagli « Annali » del Duomo, la Fabbrica è amministrata da deputati del popolo, ed ogni decisione viene presa dopo lunga discussione a cui partecipano numerosi cittadini con piena libertà di parola. Ci troviamo dunque dinnanzi, se così si può dire, ad un ordinamento prettamente democratico. Era naturale che il carattere dell'amministrazione si ripercotesse nella scelta degli artisti: deputati e cittadini non potevano a meno di cercare fra i loro stessi compatrioti i costruttori del nuovo tempio. I primi nomi di artisti che compaiono negli « Annali » (anno 1388) sono infatti quelli dei campionesi Marco, Zeno, Giacomo, Matteo, Bonino; tali architetti, discutono e scambiano idee; ma nessuno prevale sugli altri, nè mai si fa parola di un disegno prestabilito. Questa *impersonalità* è appunto uno dei caratteri delle grandi espressioni architettoniche medievali, estrinsecazioni dello spirito della collettività salda e compatta.

In ogni modo, un piano doveva pur essere stato concretato, frutto certamente dell'opera collettiva dei Campionesi; poichè

negli « Annali » si nominano artisti stranieri soltanto a partire dal 1391; è infatti presumibile che sia stata nulla l'influenza del francese Nicolas de Bonaventure venuto a Milano nel luglio del 1389, ma licenziato l'anno successivo.

L'organismo iniziale della grande cattedrale è conservato in uno schizzo di maestro Antonio di Vincenzo, l'architetto del San Petronio di Bologna. Questo schizzo, di massimo interesse, perchè, risalendo al 1390, è il più antico finora noto che si riferisca al Duomo, ci permette di constatare come fin d'allora fosse stata ideata la gran cupola o tiburio ergentesi sui quattro piloni centrali all'incrocio delle navate col transetto: « Va alta la cupola, — annota maestro Antonio — dal mezo braza CXIII » (equivalenti a m. 67,80; la misura indicata differisce da quella adottata di m. 63,30). Sin dal principio, dunque, prevalse il concetto italiano di dar maggiore importanza alla crociera invece che alla fronte come usavano i Francesi ed i Tedeschi nelle loro turrite cattedrali.

Nello schizzo del De Vincenzi sono indicati l'abside poligonale col deambulatorio che gira intorno al coro e colle sacrestie che lo fiancheggiano, il transetto colle sue tre navate complete e le cinque navate del corpo della chiesa fino alla seconda campata. Quì infatti, ove sorgeva la facciata della basilica iemale, erano giunti i lavori nel 1390. Non è esatto, io penso, l'affermare, come lo Springher, che la disposizione planimetrica del Duomo di Milano sia conforme alle cattedrali nordiche.

Infatti l'icnografia dello stesso Duomo di Colonia, che pure si vorrebbe far passare per il prototipo del Duomo di Milano, presenta quei caratteri peculiari del gotico nordico affatto contrastanti coi principî adottati da noi. Anzitutto va osservato come la forma a croce latina, spesso svisata nel nord, sia a Milano scrupolosamente mantenuta, come pure fu mantenuta la semplicità delle nostre basiliche romaniche escludendo le teorie di cappelle laterali, che, secondo un uso caro ai Francesi (Tours, Rouen,

Limoges, ecc.) (2), si sarebbero dovute svolgere al posto delle navatelle estreme. L'abside poi presenta, è vero, la forma poligonale adottata dai Tedeschi (S. Elisabetta di Marburgo, ecc.) e, qualche volta dai Francesi (Châlon sur la Marne), ma bisogna osservare che i Nordici amano dare alle loro absidi uno sviluppo di innumerevoli lati, nè sanno mai rinunciare alla corona di cappelle raggianti attorno al deambulatorio; mentre nel Duomo di Milano il poligono absidale ha soltanto tre faccie e, uniformandosi al tipo adottato allora in Italia (S. Anastasia di Verona, SS. Giovanni e Paolo di Venezia, S. Marco di Milano, ecc.), è sprovvisto di cappelle raggianti, il cui posto, è, in parte, occupato dalle sagristie disposte come poi nella Certosa di Pavia e nel Duomo di Como. Dal Duomo di Milano derivò il San Petronio di Bologna, costruito appunto da quel maestro Antonio di Vincenzo, che, abbiamo visto venne a Milano circa il 1390 per studiare la grande cattedrale. Quanto gli studi fatti abbiano giovato a maestro Antonio è facile stabilire confrontando i due edifici: il S. Petronio presenta infatti non solo la medesima disposizione icnografica delle navate milanesi, ma anche in elevazione presenta proporzioni analoghe (3).

L'altro monumento che deriva dal Duomo di Milano è la « Certosa delle Grazie » di Pavia; nella quale, anche se più tardi il concetto originario subì modificazioni, pure si conservò la stessa disposizione planimetrica delle cinque navate (le estreme sistemate a cappelle), e si conservarono pure i contrafforti esterni, benchè l'assenza degli archi rampanti ne rendesse affatto irrazionale l'impiego (4).

Verso il 1390 è presumibile fossero alzate solo le basi dei piloni e lo zoccolo perimetrico dell'abside e di parte del transetto; pure si erano già preparati i disegni per l'elevazione delle navate. E' attorno al 1391 che si svolgono i più vivaci dibattiti sull'argomento dell'alzato e vi partecipano numerosi gli ultramontani: il tedesco Hans von Fernach è inviato a Colonia « in

casu quo ducat unum maximum inzinierium » mentre giungono dall'estero Johannes di Firinburg, Enrico di Gmünd e più altri. Ma il concetto che trionferà è quello indicato dal diagramma del piacentino Gabriele Stornaloco, che era fatto venire « causa discutendi cum inzinieriis dictae fabricae de dubiis altitudinis ».

Tale diagramma, benchè sia basato sul triangolo equilatero secondo il sistema tedesco (cattedrale di Colonia), pure, annullando la ragione d'essere dell'arco rampante dà il tracciato di una costruzione basata sui canoni della statica romana anzichè sui principî dell'equilibrismo gotico. Nel diagramma dello Stornaloco le spinte laterali della grande navata sono controspinte dalle volte delle collaterali assai elevate. Non è dunque affatto strana, come appare allo Springher (5), la piccola differenza di altezza fra le navate, ma è conforme al principio adottato, che è il principio romanico, cioè romano, della forza inerte del pilone usato come unico mezzo statico insieme coi tiranti in ferro.

E' dunque il pieno trionfo di quella « larga struttura », di quella « quadrata coscienza latina », che, come scrive Ugo Ojetti, resiste per tutto il '300 al « diluvio dei capricci gotici per cui ogni fabbrica andava ormai diventando un traforato scheletro senza più carne ».

I « magistri a lapidibus vivis » (maîtres des pierres vives) vedevano così escluso il canone fondamentale del loro gotico: la forza viva degli archi rampanti contrapposta alle spinte della grande navata. Dato lo schema costruttivo tradizionale adottato per il duomo diventava infatti inutile quello scheletro esterno che forma la caratteristica statica degli edifici gotici di oltr'alpe. Gli archi rampanti che oggi vediamo all'esterno del Duomo furono aggiunti tutti dopo il secolo XVIII e il loro ufficio è esclusivamente decorativo. I nordici « magistri a lapidibus vivis » che ebbero relazione colla fabbrica milanese non seppero o non vollero mai rassegnarsi all'indirizzo assunto da questa; di qui quella sequela di critiche e di discussioni sollevate dai maestri stranieri

contro i nostri. Vero è che a questo od a poco più si fermò l'influenza straniera sulla costruzione del Duomo; influenza, che, come bene ebbe ad osservare Luca Beltrami, si esercitò più che altro come critica avversa all'indirizzo seguito. Come si potrebbe infatti ammettere che potesse trovar favore tra di noi, (depositari della bellezza antica), codesto nuovo modo di edificare basato proprio sulla sproporzione delle navate e per di più caratterizzato da quel sistema di archi rampanti, che, come riconosce lo stesso Reinach (6), quantunque ornatissimi, danno l'idea delle stampelle di uno storpio?

Ciò posto non è chi non veda quanto poco valore abbiano le affermazioni di chi, come il Cesariano (7), asserisce essere stato il Duomo eretto « germanico more », o, come il Peyre (8), scrive che « l'influence du gothique allemand et français domine dans l'oeuvre », o, come l'Enlart (9), dà addirittura parte preponderante nella costruzione del Duomo agli architetti tedeschi e francesi proclamandone lo stile « germanique » (10).

Il Duomo sorge dunque italianamente, straniero essenzialmente ad ogni influso esotico, ed i suoi costruttori s'ispirano agli italianissimi duomi di Siena e di Orvieto quando lo edificano sur una vasta pattaforma che offrirà partito per una maestosa gradinata ricorrente tutt'attorno all'edifizio (11), e continuano la tradizione lombarda non solo nel concetto statico e nel grande tiburio della crocera, ma ancora nella disposizione planimetrica dei pilastri a fascio, la quale, come nelle chiese lombarde, « si collega intimamente allo sviluppo organico delle volte » contrariamente a ciò che aviene nelle chiese gotiche del nord ove le sagome dei costoloni delle volte non corrispondono affatto a quelle dei piloni.

I piloni del Duomo di Milano, che appaiono già tracciati nel loro complesso nello schizzo di maestro Antonio di Vincenzo, offrono un esempio originalissimo di secentismo in pieno medioevo; sono infatti barocche le linee agitate del loro profilo planimetrico e delle loro sagome. Giova qui notare l'originalis-

simo partito dei tabernacoli coronanti i piloni al di sopra dei capitelli, partito che la genialità degli artisti escogitò per togliere l'effetto sgradevole della eccessiva altezza dei piloni.

Il modello dei capitelli, che non vanno confusi coi tabernacoli sovrastanti, è pure opera di artisti italiani, nè ha valore l'affermazione del Carotti, che l'attribuisce a Jéan Mignot, poichè sono registrati negli « Annali » gli appunti gravissimi mossi a quest'architetto perchè nello scolpire un capitello per la parte verso « Compedo » s'era allontanato dalle misure prescitte; il Mignot, dunque, non era stato nemmeno capace di copiare.

Un'altra particolarità del Duomo è la copertura delle volte a terrazzi (12), quei terrazzi che l'alata maestria degli scalpelli di tante generazioni trasformerà in fantastici aerei recinti di guglie e di leggerissime trine marmoree. Questa copertura che, come ho accennato, è affatto caratteristica e che non ha nulla di comune colle coperture a falde metalliche fortemente inclinate care agli architetti gotici dell'Île de France e della Germania, fu iniziata nel 1411, quando, per desiderio della maggior parte degli artisti e dei deputati, si decise di erigere il tetto « cum coperturis lapidum marmoreum » e non con lamine di piombo o di rame dorato.

Stabilito qual'è l'indirizzo, c, come dirà il grande Leonardo « la prima intentione » de' primi architetti del Duomo, il problema più interessante è certamente quello d'identificare la personalità artistica di questi primi architetti.

Il primo che appare negli « Annali » come architetto generale della Fabbrica è Maestro Simone da Orsenigo, nominato nel 1387, coadiuvato da Marco Frisone campionese e da Andrea degli Organi; da questi maestri probabilmente erano state « prescritte » quelle misure, e cioè quei piani, di cui già si parla nel 1388 in una riunione dei maestri Marco, Zeno e Giacomo da Campione. Questi primi maestri avevano già stabilito la planimetria del tempio anteriormente alla venuta di quel Nicolas de

Bonaventure, parigino, la cui ingerenza esercitata nella Fabbrica dal luglio del 1389 al 1390 aveva fatto vedere in lui l'autore de' primi disegni. Nel 1391 si prepararono i disegni per l'alzato del Duomo, e questo lavoro provocò non poche discussioni per la presenza a Milano di molti architetti che rappresentavano varie tendenze; è infatti in quest'anno che troviamo a Milano il famoso Enrico di Gmünd (il Gamodia), Ulrico di Eutingen, che dirigerà poi la costruzione della cattedrale di Strasburgo, Hans Fernach, Lorenzo degli Spazi che raccomanderà la sua gloria al duomo di Como, il geometra Gabriele Stornaloco e Bernardo da Venezia, architetto ducale. Ho già detto come il concetto costruttivo tradizionale indicato nel diagramma dello Stornaloco abbia trionfato. Data l'analogia del Duomo con la Certosa di Pavia, pure basata sul triangolo equilatero, penso che nello stabilire i disegni per l'alzato del Duomo abbia avuto grande ingerenza quel Bernardo da Venezia, che doveva, pochi anni appresso, dirigere i lavori della Certosa delle Grazie. Comunque il concetto costruttivo, che gli stranieri non avevano potuto intaccare nella sua essenziale italianità, veniva fissato in un modello ligneo che si faceva eseguire nel 1392. Ma ciò non valse, come si aveva sperato, a por termine a quella « guerra artistica » che da tempo si svolgeva fra italiani ed ultramontani.

Nel 1400 Jéan Mignot « de Parisiis » faceva notare l'insufficienza dei piloni centrali destinati a reggere le quattro « torri » (o gugliotti) fiancheggianti il tiburio. Nè questa era la sola critica mossa dal Mignot a quello che i nostri avevano fatto; ma entrava in una lunga serie di ben 54 appunti che l'architetto francese faceva alla « fabbrica ». Gli italiani, per nulla impressionati, annotavano negli « Annali » presso le critiche del Mignot che ad esse non si dava « aliqua respontio quia non important sustantiam neque fortitudinem ». Che il Mignot avesse torto sta a provarlo il fatto che nel 1401 non solo egli veniva obbligato a rifondere i danni causati dai sui errori, ma era dai deputati licen-

ziato « propter continuam arrogantiam et inobedientiam ». Ecco con quali brillanti risultati si veniva esercitando la tanto vantata influenza ultramontana! A conformare più validamente l'indirizzo italiano dell'opera di contro alle opinioni di quei d'oltr'alpe, più scienziati che artisti (« ars sine scientia nihil est » sentenziava il Mignot), giungeva propizia la nomina ad architetto generale di Filippino di Andrea degli Organi la cui personalità artistica doveva per cinquant'anni improntare la sorgente costruzione. Nel 1402 Maestro Filippino architettava i meravigliosi finestroni dell'abside, miracoli di eleganza scultoria e di scienza costruttiva.

A Filippino degli Organi da Modena spetta dunque la gloria di quel grande finestrone centrale dell'abside, che è insieme magnifica affermazione architettonica e apoteosi del sistema decorativo del Duomo di Milano. Italiano nella linea architettonica dell'arco dolcemente acuto e delle equilibrate proporzioni, il grande finestrone è pure italianissimo, come i suoi compagni del S. Petronio di Bologna e dei SS. Giovanni e Paolo di Venezia, nella sua smagliante veste decorativa fatta di alti steli marmorei, d'archetti, di rosoni, di fogliami e avvivata dalle statue de' santi e degli alati serafini che paion salire lungo l'altissimo squarcio « nel desìo dei cieli » (Bertacchi). Nella parte superiore del finestrone è scolpita con una grazia squisita una scena cara agli artisti del '400; è ben esso quel bellissimo adolescente dalle ampie ali, dalla veste fluente in elegantissime pieghe

L'angel che venne in terra col decreto
Della molt'anni lagrimata pace

ed è ben Essa, quella graziosa figura di giovinetta avvolta di una insolità maestà

. . . . . quella
che ad aprir l'alto amor volse la chiave.

L'esterno dell'arco del finestrone è ornato dall'elegante decorazione a « foliamina » che si ripete anche nella falconatura superiore. Sin dai primi anni dei lavori, come rilevo da uno schizzo di Antonio da Vincenzo del 1390, si era stabilito tutto il sistema ornamentale del Duomo: le nervature terminate da questi archetti carenati, certamente dovuti ad influenza veneziana, l'originalissima falconatura coi suoi ornati a fiorami e foglioni, il tipo di gugliotto simile a quelli lombardi di terra cotta, le statue pensili coi loro baldacchini sui contrafforti. Nella parte verso « Compedo » (nord) si era pure fissato il tipo mostruoso delle bocche d'acqua o doccioni; evidentemente ispirati all'arte francese; ma si era pure affermata la qualità italiana nei giganti reggenti i doccioni; elemento, questo, superbamente decorativo e nuovo che verrà felicemente ripetuto durante il Rinascimento. L'influenza francese, oltre che nei doccioni, si esercita potentemente negli archetti trilobati del basamento che poggiano su peduzzi. (La ferocia, Cerbero coronato, la Morte coronata, l'Ignoranza colle orecchie d'asino, gli sgherri, ecc.) (13).

Nello stesso tempo si erigevano le due sagrestie, di cui erano già state architettate le porte, una, la meridionale, da Hans von Fernach, che vi sovrappose un pesantissimo tabernacolo gotico tedesco; l'altra, la settentrionale, disegnata con grande eleganza da Giovannino De Grassi, che, in quest'opera, come nel lavabo della sacristia meridionale, mostra di conoscere le grazie della decorazione gotica toscana.

Ad onta delle eterne discussioni l'operosità degli artisti in questo primo periodo dell'edificazione del duomo è certamente rilevante. Alla morte di Filippo Maria Visconti (1447) è già compiuta tutta la parte absidale, con le sagrestie, il deambulatorio ed i tre grandi finestroni; la decorazione scultoria ha proceduto di pari passo per opera di Giovannino de' Grassi, del Raverti, di Jacopino da Tradate.

Nella seconda metà del XV secolo comincia per la costru-

zione del Duomo una nuova era. Il medioevo aveva gettate le basi, aveva condotto a termine l'abside e gran parte delle volte a « croscere » del transetto ed aveva infuso al monumento quel carattere tanto suggestivo d'arte e di fede, dal quale le epoche successive, salvo rare eccezioni, si sentiranno profondamente vinte sì da rispettarlo e conservarlo ne' tempi. Toccherà all'epoca di transizione ed al Rinascimento di compiere la cupola, attorno alla quale si accentra la storia architettonica di questa seconda fase di lavori. Nel 1452 veniva eletto architetto generale della « fabbrica » Giovanni Solari che già s'era distinto nei lavori per la « Certosa delle Grazie », e, il 16 agosto del medesimo anno l'arcivescovo di Milano, Giovanni Visconti, ordinava una solenne processione per porre la prima pietra delle opere che ancora mancavano al compimento della gran mole, « opus siquidem divinum et non humanum ».

Ancora mancavano, oltre al tiburio, la sistemazione delle navate esterne e le ultime campate, la costruzione delle quali avrebbe importata la demolizione della chiesetta di S. Biagio, del « coperto delle Bolette » e della torre d'angolo dell'Arrengo, già residenza ducale. Nel 1462 papa Pio II concesse di distruggere la basilica estiva di S. Tecla esistente di fronte al Duomo per potere aprire la piazza e si pose una colonna là ove fu deciso si dovesse erigere la facciata. Ma ormai il massimo problema che s'imponeva alla Fabbrica era l'erezione del tiburio. Già feci notare come sin dal 1390 fosse stabilita la costruzione di un'altissima cupola a coronamento della crocera e come si fosse convenuto di rinforzare i piloni centrali destinati a reggere quei quattro gugliotti appartenenti essi pure, come risulta dalle critiche del Mignot, al concetto originario. Il concetto dunque era già stabilito, ma i lavori pel tiburio non erano ancora stati avviati, quando, forse preoccupati per le difficoltà statiche rilevate al principio del secolo dal Mignot, si pensò di ricorrere a maestri stranieri. Nel 1482 G. Galeazzo Sforza mandava a chiamare da

Strasburgo un tal maestro Lorenzo *tedesco* affinchè venisse « ad videndum tuburium ecclesiae majoris Medioliani pro errore tollendo si quis error est in eo »; e, l'anno appresso, veniva incaricato Giovanni Mexemperger di Gratz di studiare una soluzione « circha reparationem et perfectionem thiburii ». Ma Giovanni di Gratz veniva ben presto licenziato senza lasciare di suo altro che alcuni errori, rilevati poi da Antonio di Pandino. Ancora una volta nella costruzione del Duomo l'influenza esotica non riusciva ad oltrepassare l'ambito ben modesto de' tentativi e delle discussioni ed ancora doveva trionfare nella pienezza della sua gloria il genio italico, che, proprio in quel periodo, si librava alle più pure vette dell'arte sua. Lodovico il Moro, l'illuminato mecenate del Rinascimento lombardo, desideroso di legare il suo nome ad un'opera di tale importanza, si interessa personalmente ai lavori del tiburio. Il duca stesso, dopo aver rifiutato le nuove offerte di alcuni maestri tedeschi (vedi « Annali » 1489), si rivolge ai più celebri artisti italiani affinchè convengano a Milano a dare il loro parere intorno al problema. E' fatto venir da Mantova Luca Fancelli fiorentino, l'abile esecutore delle auree opere di L. B. Alberti, da Siena il dotto Francesco di Giorgio Martini, da Venezia il bergamasco Alessio Arcense; e si invitano ad esporre le loro soluzioni alcuni lombardi, come il Dolcebono, l'Amadeo e il Battaggio, e, infine, il sommo Bramante ed il divino Leonardo.

Il 27 giugno 1490 il Moro, dimostrando per ogni questione artistica quel vivo interessamento ch'è uno dei principali fattori del rinascimento nostro, presiede alla riunione degli architetti, da lui raccolti, per discutere sui modelli di cui erano stati incaricati. Il modello intagliato in legno, che Leonardo aveva preparato, ma non presentò, non giunse fino a noi; ci rimane tuttavia uno schizzo del Maestro nel Codice Atlantico (f. 310-r-a), schizzo, che non ci può offrire una visione chiara del pensiero leonardesco. Della attività di Leonardo a favore del Duomo ci rimangono pure una serie di studi sulle spinte degli archi acuti, ed un interessantissimo

brano ove il maestro esamina la « prima intentione » de' primi architetti del duomo.

Bramante si limitò a criticare l'erezione di un tiburio ottagonale, poichè diceva egli « il quadro è più forte de l'octavo perhò che più col resto dell'edificio se concorda ». Il concetto bramantesco fu svolto dall'allievo suo Cesare Cesariano in una tavola dei suoi « Commentari a Vitruvio » (Como, 1521), ove il bizzarro architetto disegnò un tiburio quadrato vicino ad uno ottagono biasimando quest'ultimo come inadatto alla « sacra aede baricephala de Milano ».

Il modello vinciano, come accennai, non partecipò al concorso del '90; furono invece presentati al duca altri quattro modelli studiati da Francesco di Giorgio Martini, da G. A. Amadeo e G. Giacomo Dolcebono, dal prete Simone de' Sirtori, da Giovanni Batagio. La scelta cadde sui primi due modelli, per il che fu deliberato che l'Amadeo ed il Dolcebono, assistiti da Francesco di Giorgio, dessero opera all'erezione del tiburio, lo « quale sia bello honorevole et eterno se le cose del mondo se possano fare eterne ». L'influenza di Francesco di Giorgio, io credo, rimase nel corso dei lavori totalmente esclusa; non si adottò infatti il partito, certamente proposto da lui, di voltare sopra ciascuno degli archiacuti centrali « uno arco tondo de marmoro de tuto sexto » per sorreggere il gran peso della cupola. Il tiburio quale oggi ci appare nella sua possente ed originale struttura, va dunque ritenuto opera dell'Amadeo e del Dolcebono, e più specialmente del primo il cui temperamento artistico serbatosi deliziosamente quattrocentesco e lombardo pur nell'ultimo periodo della sua attività, era il più adatto a proseguir la via tracciata dai maestri del medioevo. L'Amadeo nella sua creazione si attenne al tipico tiburio lombardo. Egli voltò una gran cupola ad otto spicchi e che mascherò l'estradosso con un alto tamburo ottagonale. E' all'opera di Guiniforte Solari, autore del tiburio della « Certosa delle Grazie », che l'Amadeo s'ispira disponendo

attorno al tiburio ottagono i quattro elegantissimi gugliotti, ed è forse pure l'arditissimo slancio del tiburio-torre di Chiaravalle che gli suggerisce l'idea della guglia maggiore, mentre pur doveva aver presente il tiburio del maestoso S. Andrea di Vercelli. Credo opportuno di richiamare l'attenzione sul partito originalissimo adottato dall'Amadeo per trasformare la pianta della crocera centrale da quadrata in ottagonale. L'architetto del Rinascimento non si piega ad usare il sistema delle trombe lombarde; egli si compiace di ricorrere al sistema di pennacchi usato dai grandi architetti dei suoi tempi, ma per ciò fare, essendo gli arcacuti della campata centrale impostati troppo in basso, è costretto ad elevar dei piedritti su piloni per impostarvi gli archi destinati a formare i pennacchi. Ne risultò un organismo quanto mai singolare ove gli alti piedritti comuni alle trombe lombarde servono come di base ai pennacchi, che, spiegandosi a ventaglio, circoscrivono lo spazio ove si svolgerà l'insolito motivo delle sfilate di santi.

Tale organismo farebbe quasi pensare ad un tiburio costruito a parte e poi adattato alla meglio all'edificio preesistente. La prima pietra del tiburio era stata posta nel 1490 « a laude de Dio et de la nostra Dona », e, nel 1500, ne era già compiuta la volta. Accanto al tamburo del tiburio si ergeva, miracolo di fiorita eleganza, il primo de' quattro gugliotti eretti dall'Amadeo circa il 1497 per commissione di Gio. Giacomo Crivelli. Questo che formerà il prototipo degli altri gugliotti, è coronato da una cuspide ed è collegato al tiburio da un fantastico loggiato tutto « eterei trafori », al quale si accede per una scala a chiocciola svolgentesi nell'interno e accompagnata nel suo ritmo saliente dallo svolgimento di tutta la decorazione che avvolge il gugliotto esternamente. Nel suo gugliotto l'Amadeo mostra di possedere un'agilità stilistica non comune in quei tempi e tanto più pregevole in chi, come lui, aveva mostrato di conoscere nella fronte della « Certosa delle Grazie » e nella Cappella Colleoni, le classiche

eleganze e la venustà dell'arte nuova. Purtroppo i lavori per il tiburio e per il gugliotto non permisero all'Amadeo di partecipare personalmente al concorso bandito nel 1503 per la porta del capocroce di sinistra (ad compedum), della quale si doveva concretare un disegno in base ad altri che erano stati presentati nel medioevo.

Si cimentarono nella gara artistica il Fusina, il Dolcebono, il Solari, il Briosco; questi architetti, non furono forse capaci o non vollero sacrificare alle esigenze stilistiche la libertà dell'arte loro; per il che i disegni furono tutti rifiutati ed i lavori rimasero stazionari quantunque già si fossero poste le fondamenta degli avancorpi in cui si sarebbero dovute aprire le porte. E neppure ebbe fortuna il disegno, presentato forse dall'Amadeo nel 1519, disegno che, rispettando il concetto originario, disponeva una specie di vestibolo a tre porte e continuava così in qualche modo la tradizione lombarda dei protiri fortemente sporgenti.

La porta verso « Compedo » fu eseguita soltanto verso la fine del sec. XVI su disegno di Vincenzo Seregni, il quale, come mi è dato giudicare dai disegni rimastici, dovette tener conto dell'antico disegno esistente presso la fabbrica, pur abbandonando l'idea del vestibolo sporgente. Le due porte laterali furono poi fatte togliere da San Carlo, che fece costruire le due cappelle attuali.

Fino a quest'epoca non si era pensato più che tanto alla facciata. L'attività del Rinascimento, mentre altrove s'era indugiata ad adornar la facciata trascurando ciò che rimaneva d'essenziale al compimento della costruzione, s'era invece rivolta a Milano su quello che era il punto vitale del Duomo e insieme il fastigio della sua gloria; ed ora questa stessa imponenza assunta dall'edificio faceva pensare ad una decorosa sistemazione della fronte. Così nel 1534 si comincia a parlare della facciata e già nel '37 Vincenzo Seregni, allora architetto generale della Fabbrica, propone di edificare due alti campanili che daranno

« accompagnamento e bellissimo ordine alla fasada grande ». Ma il primo che creò un disegno completo per la facciata fu Pellegrino Tibaldi, l'artista prediletto da S. Carlo. Il Pellegrini, che, nella sua creazione non s'era preoccupato d'altro se non di fare opera classica e bella, progettò una grandiosa facciata d'ordine colossale con cinque porte, terminata da una trabeazione sorretta da colonne corinzie (alte circa 23 m.). Il disegno pellegrinesco, con lievi modificazioni del Richini, fu nel 1609 adottato dal cardinal Federico Borromeo; ma ecco sorgere il Buzio con i suoi scrupoli stilistici che presenta un suo disegno e lo fa approvare nel 1653. Il Buzio, rispettando le cinque porte del Pellegrini adornate dalle opere del Cerano, si propone di restituire al gotico la parte superiore della facciata e crea quell'infelicissimo disegno coll'antipatica linea terminale a due soli pioventi e a guglie binate che sarà sostanzialmente adottato, quando fra il 1805 ed il 1813 gli architetti Soave, Zanoia, Pollak ed Amati compiranno per volere di Napoleone la facciata del Duomo. Più felici riuscirono nel tardo rinascimento e nel periodo barocco due opere architettoniche, il retrocoro cioè ed il compimento del tiburio. Il retrocoro, ampio recinto che collega i piloni della testa di croce e che è l'opera migliore lasciata in Duomo da quell'esuberante ingegno che fu il Pellegrini, è opera essenzialmente decorativa.

Della massima importanza architettonica è invece il compimento del Tiburio. Dissi già come l'Amadeo avesse lasciato un completo modello ligneo « tam ipsius thiburii quam ipsius agugiae » (v. « Annuali », 1508); ma contro di questo avevan sollevato mille difficoltà Cristoforo Solari il Gobbo, ed Andrea Fusina; nel 1620 ci si era limitati a costruire il portichetto attorno alla lanterna cogli otto archi rampanti dalla barocca e pur elegante linea curva. Solamente alla metà del secolo XVIII il conte Ersilio Del Maino risollevava l'idea di erigere la guglia maggiore ed otteneva che nel 1762 si incaricasse l'architetto Francesco Croce di creare un nuovo modello. Il Croce presentava il

modello nel '64; l'anno seguente dava inizio all'opera, e, vinte le infinite difficoltà immancabili, lanciava verso l'azzurro cielo l'arditissima guglia. L'opera del Croce, che dimostra per il medioevo un rispetto stilistico davvero singolare in un'epoca in cui trionfava il neo-classicismo del Vanvitelli, corona degnamente la maestosa cattedrale con una snellezza tutta italiana. Spetta quasi interamente al secolo scorso il compimento decorativo del tetto del Duomo. Appartiene infatti al secolo XIX l'erezione di tutte le 135 guglie, ove se ne eccettuino 6 erette nel '400; al sec. XVII (fine) e XIX appartiene l'esecuzione del sistema degli archi rampanti. Le guglie ed i fioriti archi esterni, che così ornati da miriadi di statue, di tabernacoli, di mensole a fiorami, di archetti, paion disposti ad arte perchè il blando chiaror della luna ne inargenti i profili, offrono una visione delle più fantastiche e belle.

Sono pure del sec. XIX gli altri tre gugliotti, eretti, come quello dell'Amadeo, sui piloni centrali. L'architetto Pestagalli eresse nel 1844 il secondo gugliotto dedicato alla Fede, più alto degli altri affinchè potesse servire di torretta scalaria per accedere alla loggia della lanterna; gli ultimi due, dedicati alla Speranza ed alla Carità, furono architettati fra il 1882 ed il 1890 dal Cesabianchi, il quale, nel gugliotto dedicato alla Carità, si abbandonò ad una decorazione soverchia ed ispirata più ai modelli esotici che ai nostri.

Il Duomo, questo magnifico monumento, è ormai compiuto, nella sua chiara struttura e nella sua originalissima decorazione e appare, « lunghe levando le marmoree braccia » quasi un sublime slancio di mistica ascensione. Pure un problema suggestivo rimane ancora a risolversi perchè l'antica mole di marmo possa dirsi veramente completa. E il problema, tanto per non smentire le tradizioni della Fabbrica, ha provocato infinite polemiche e soltanto ora sembra avviarsi verso una soluzione definita se non del tutto soddisfacente: intendo dire il problema della facciata. L'affrettato completamento della fronte, operato al prin-

cipio del sec. XIX dal Soave e dall'Amati, così gretto e meschino, non aveva accontentato nessuno, e, subito dopo il compimento dei lavori, s'era fatta sentire potentemente la necessità d'una riforma, s'era fatto qualche nuovo disegno, s'eran fatte, sopratutto, molte chiacchiere. Ma nel 1884 avendo la Fabbrica ereditato da Aristide de Togni un fondo per « la riforma della Facciata », fu bandito un concorso mondiale per soddisfare il desiderio del testuante. Il grande avvenimento artistico trovò un'ampia eco in tutto il mondo e vi parteciparono 120 artisti con vari disegni ciascuno. Pure ad onta del numero dei concorrenti, imponente data la mole dell'opera, ben pochi furono quelli che intesero nella sua essenza lo stile del Duomo. Molti, come il pittore Carlo Ferrario di Milano, Hartel e Necklamann di Lipsia, Rodolfo Dick di Vienna, Edoardo Deperthes di Parigi, e, più che tutti Teodoro Ciaghin di Pietrogrado, pretendevano di dare al Duomo di Milano una facciata ispirata allo stile gotico francese, fiancheggiata dalle due grandi torri, tanto pesanti, che sono « il luogo comune » delle cattedrali nordiche; altri artisti abbandonandosi a concezioni affatto personali, volevano erigere un'altissima torre nel mezzo della fronte, come Gaetano Moretti, o tendevano, come l'inglese Daniele Drade di Kendal a dare al Duomo essenzialmente lombardo una facciata in cattivo gotico sanese (s'immagini un inglese che si picca di parlar senese!). Tra la quasi universale incomprensione si sollevano: Enrico Nordio da Trieste, che addotta il logico criterio lombardo di rivelare l'interna struttura delle navate mediante la linea terminale a sei pioventi; Luca Beltrami, che, pur abbandonandosi a qualche eccesso decorativo nel coronamento, presentò un disegno degno della tradizione; Giuseppe Brentano, il vincitore, al quale però credo si possano rimproverare i tre portali troppo francesi ed il coronamento a soli 4 pioventi.

Il Brentano usciva dunque vincitore dalla competizione mondiale nell'88, e, subito, si iniziavano i lavori rimovendo dalla

fronte le porte pellegrinesche, che si sarebbero utilizzate nella costruzione di una torre isolata posta di fronte all'arco mengoniano e che avrebbe dovuto sorgere sull'elegantissimo disegno preparato dal Beltrami. Ma, poi per la morte dell'architetto, avvenuta nell'89, indi per nuove opposizioni sorte, i lavori furono tralaciati. Intanto s'era dovuto togliere dalla facciata il vecchio coronamento pericolante. Si incaricarono allora successivamente due commissioni per lo studio di un nuovo coronamento, la prima presieduta dal Beltrami, la seconda dal Boito, ma nessuno dei due progetti fu adottato

Ancora, la Fabbrica, dopo lunghe discussioni e ponderati studi non ha potuto trovare la via d'uscita. Il problema della riforma della parte superiore della facciata attende tuttora una soluzione soddisfacente.

Così che il popolino, ormai, d'ogni opera che indugi ad essere condotta a compimento, usa dire che « *l'è longa come la fabrica del dom da Milan* », la cattedrale marmorea tanto bella quando

> Su gli alti fastigi si indugia il sole guardando
> Con un sorriso languido di vïola,
> che sembra risvegliare « l'anima de i secoli ».

AGNOLDOMENICO PICA.

NOTE

(1) Nell'ultima campata della navata estrema di sinistra si legge l'iscrizione: « El principio dil Domo di Milano fu nell'anno 1386 ». Questa lapide, come si rileva dai caratteri, non è medievale e fu posta forse nel sec. XVII; tuttavia essa ha pure il suo valore perchè è da credersi che sia stata copiata da un'altra più antica ora andata perduta.

(2) Nel gotico francese primitivo l'uso delle cappelle è limitatissimo, « bientôt, cependent, il y a réaction contre le principe qui avait fait exclure les chapelles des chathédrales, ou augmente en nombre celles de l'abside, puis on eu costruit après coup *le long des bas cotés des nefs* ». (Viollet-Le-Duc, « Dictionair », ecc.), C. 457.

(3) Vuole la tradizione che Antonio di Vincenzo, incaricato nel 1390 dal Consiglio dei 600, volesse erigere in Bologna una immensa chiesa a croce latina che superasse per grandezza il Duomo di Milano. Ecco le dimensioni che avrebbe dovuto avere questa chiesa:

	S. Petronio	*Duomo di Milano*
Mass. lungh.	m. 208	m. 158
Mass. largh. del transetto	m. 158	m. 93
Altezza cupola	m. 150	altezza dal suolo alla testa della Madonnina m. 108.

(4) Si noti pure la somiglianza della planimetria del Duomo con quella della Chiesa del Carmine di Pavia, ove persino il numero delle campate (8) corrisponde esattamente a quello della cattedrale milanese.

(5) *Anton Springher*: « Manuale di storia dell'arte », vol. II.

(6) *Salomone Reinach*: « Apollo ».

(7) *Cesare Cesariano*: « Commentari a Vitruvio », Como, 1521.

(8) *Roger Peyre*: « Repertoire chronologique de l'histoire universelle de Beaux Arts ».

(9) *Enlart*: « Origines françaises de l'Architecture gothique en Italie » e « L'architecture gothique » nella « Histoire de l'Art » di André Michel.

(10) Fra quelli che videro nel Duomo milanese un esempio di stile tedesco vanno notati: il Cerutti (Le origini del Duomo di Milano), che asserisce essere il programma architettonico di « origine e di fonte alemanna »; ed il Bianconi che nella prefazione della sua preziosa colle-

zione, lasciò scritto del Duomo: « si fece d'architettura tedesca, allora di moda, che gotica volgarmente ora si dice con poca ragione ».

(11) La gradinata, secondo i disegni rimastici, doveva girare tutt'attorno al Duomo; in realtà ne fu compiuta solo la parte della fronte e del fianco settentrionale e, in seguito si conservò soltanto la gradinata frontale.

(12) Il Bianconi dice il Duomo « unico per il suo marmoreo passeggiabile tetto ».

(13) Questi peduzzi caricaturali e, spesso, ributtanti, li ritroviamo in altri monumenti medievali che subirono influenze esotiche come il Broletto di Como, le cappelle funerarie dell'Abbazia di Chiaravalle Milanese, una casa di Avigliana (Piemonte), ecc.

BIBLIOGRAFIA

I. - *Documenti ed antichi disegni riguardanti il Duomo di Milano.*

* « Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente », con prefazione di C. Cantù. — Milano, 1877-85.

* « Raccolta Bianconi » (contiene in un volume unico 76 disegni relativi al Duomo). Archivio Comunale nel Castello Sforzesco.

Antichi disegni conservati presso la « Fabbrica » e nella Biblioteca Ambrosiana.

* « Codice Atlantico di Leonardo » (Bibl. Ambrosiana). F. 310 r. a.

* *Cesare Cesariano*: « Commentari a Vitruvio ». — Como 1521. Lib. I.

« Archivio del S. Petronio di Bologna ». Disegni di M. Antonio di Vincenzo.

II. - *Opere di conoscenza generale.*

Fr. Malaguzzi Valeri: « Milano », I parte, Bergamo. I. A. G.

* C. *Romussi*: « Milano ne' suoi monumenti », vol. II. Milano, Sonzogno.

* C. *Romussi*: « Il Duomo di Milano nella storia e nell'arte », Milano, Sonzogno.

* *Polifilo* (L. Beltrami): « Il Duomo di Milano », Milano, Bonomi.

* G. *Carotti*: « Vicende del Duomo di Milano e della sua facciata », in « Archivio Storico dell'Arte », Roma, 1889, anno II, n. 3, 4.

A. G. Meyer: « Oberitalienische Frührenaissance », vol. I.

H. de Geymüller: « Le passé, le présent et l'avenir de la Cathédrale de Milan, in « Gazette de Beaux Arts », Paris 1900.

C. *Boito*: « Il Duomo di Milano ed i disegni per la sua facciata ».

Nardini Despotti Mospignotti: « Del Duomo di Milano e della sua nuova facciata ».

III. - *Studi critici.*

* *A. Cerutti*: « Origini del Duomo di Milano ».

* *L. Beltrami*: « L'influenza oltramontana nella costruzione del Duomo di Milano » nella « Perseveranza » del 12-14 gennaio 1920.

Lo stesso: «I due gugliotti recentemente innalzati nella cattedrale di Milano» in «*Edilizia Moderna*», anno I, fasc. IX, VI, 1892.

Lo stesso: «Le volte del nostro Duomo», Milano 1881.

Lo stesso: «Per la facciata del Duomo di Milano», Milano 1887.

* *Lo stesso*: «Per la storia della costruzione del Duomo, documenti inediti».

G. Mongeri: «La facciata del Duomo di Milano e i suoi disegni antichi e moderni», Milano 1886.

C. Boito: «Due questioni d'arte: la facciata del Duomo a Milano e le trifore del palazzo ducale a Venezia», in «Nuova Antologia», 16 gennaio 1899.

T. V. Pallavicini: «L'ornamentazione delle volte del nostro Duomo», Milano 1882.

F. Malaguzzi-Valeri: «Leonardo da Vinci e il tiburio del Duomo di Milano», nel «Marzocco», 1903, n. 44.

Lo stesso: «Il Duomo di Milano nel '400», in «Repertorium für Kunstwissenschaft», 1901.

Lo stesso: «G. A. Amadeo architetto e scultore lombardo», Bergamo, I. A. G.

* *U. Monneret de Villard*: «I vetri del Duomo di Milano».

* *G. Moretti*: «La conservazione dei monumenti della Lombardia», Milano 1906. Relazione della Sovrintendenza dei monumenti.

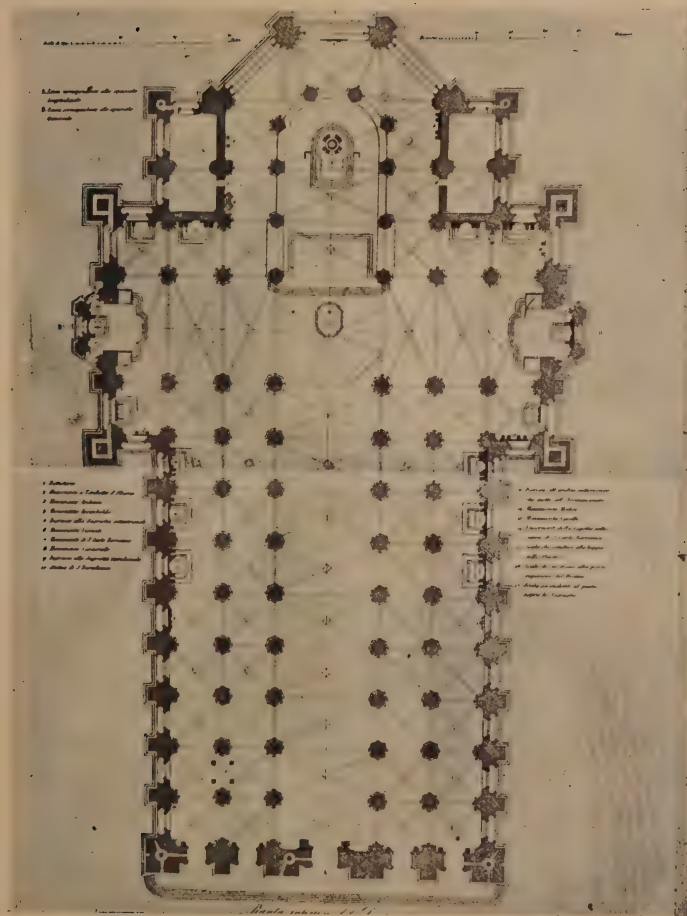
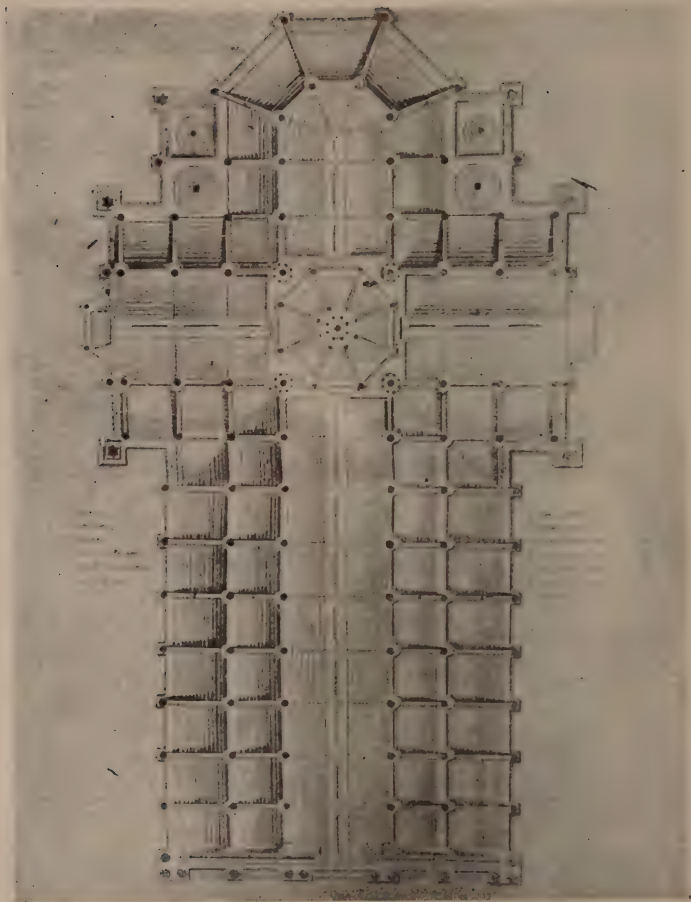
* *A. Michel*: «Histoire de l'art», Paris 1906. Tome II, p. 80.

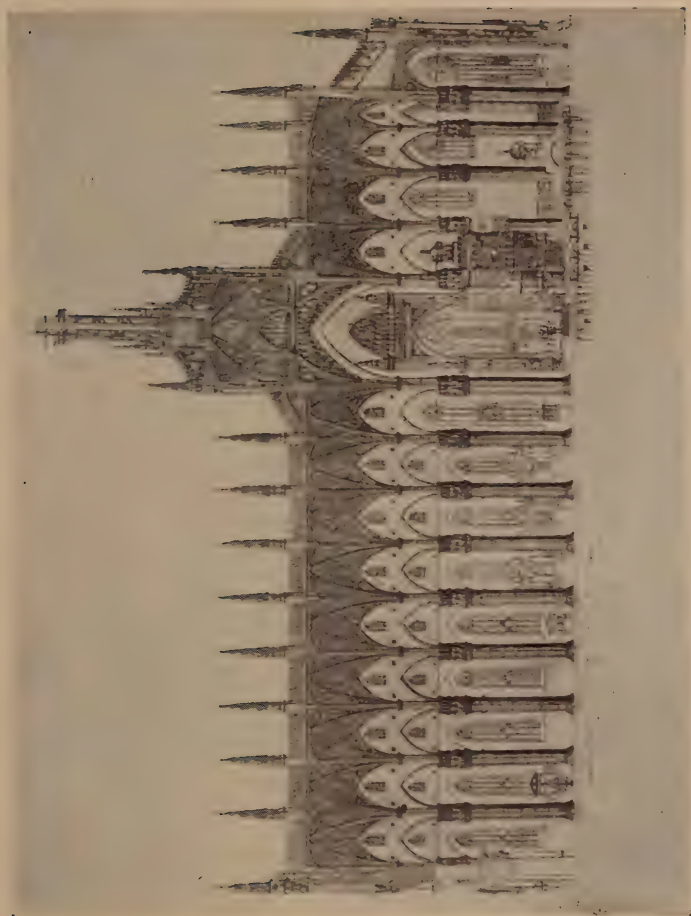
* *C. Enlart*: «Les origines françaises de l'architecture gothique en Italie».

* *A. Spinger-C. Ricci*: «Manuale di storia dell'Arte», vol. II.

* *G. Carotti*: «Storia dell'Arte», 2°, parte III^a^, pag. 1136.

Ho segnato coll'asterisco le opere di cui particolarmente mi valsi ed i documenti che mi sono noti per visione diretta.

TAVOLE

Pianta del Duomo.

Pianta dei terrazzi superiori e delle guglie.

Tav. III

Sezione longitudinale.

Sezione trasversale.

Veduta generale.

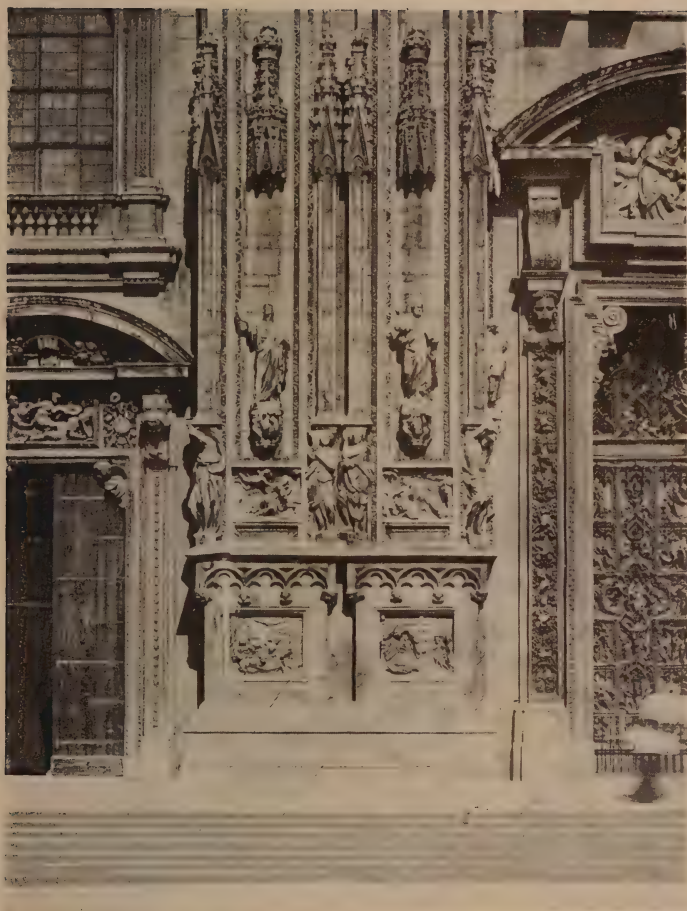
Il Duomo visto dal Palazzo Reale.

Facciata.

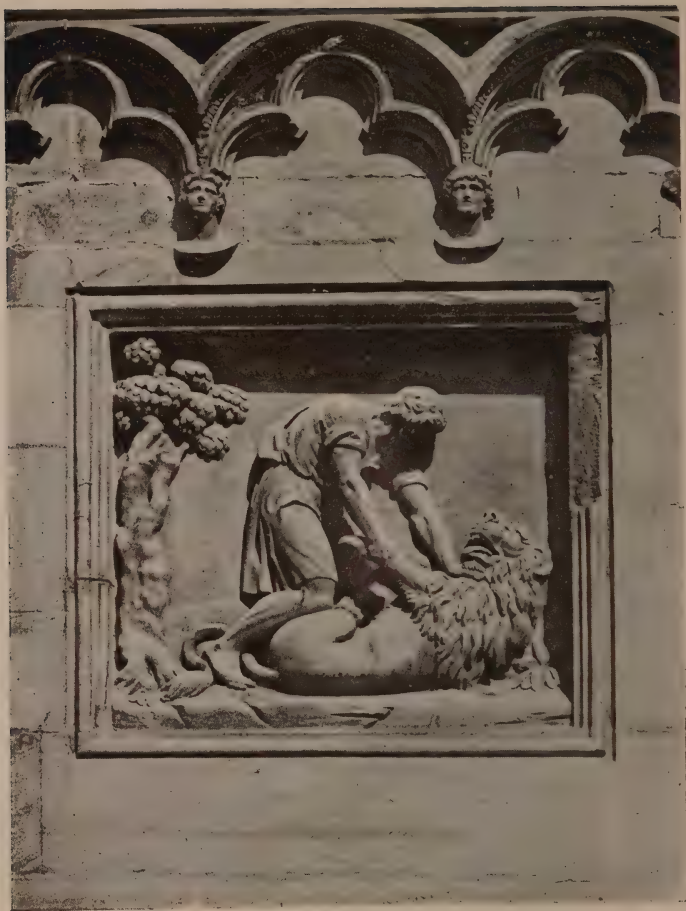
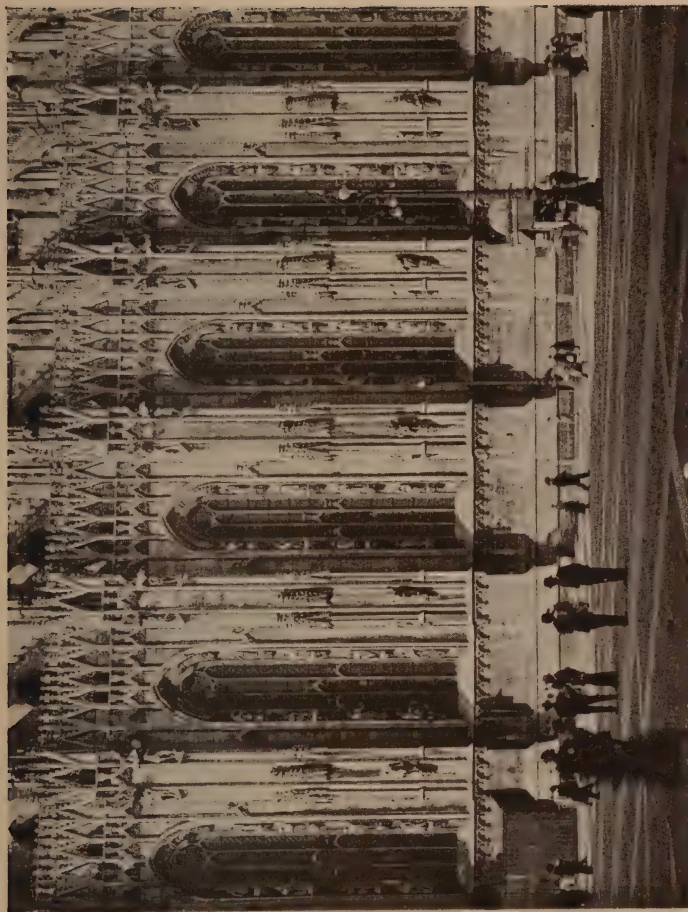
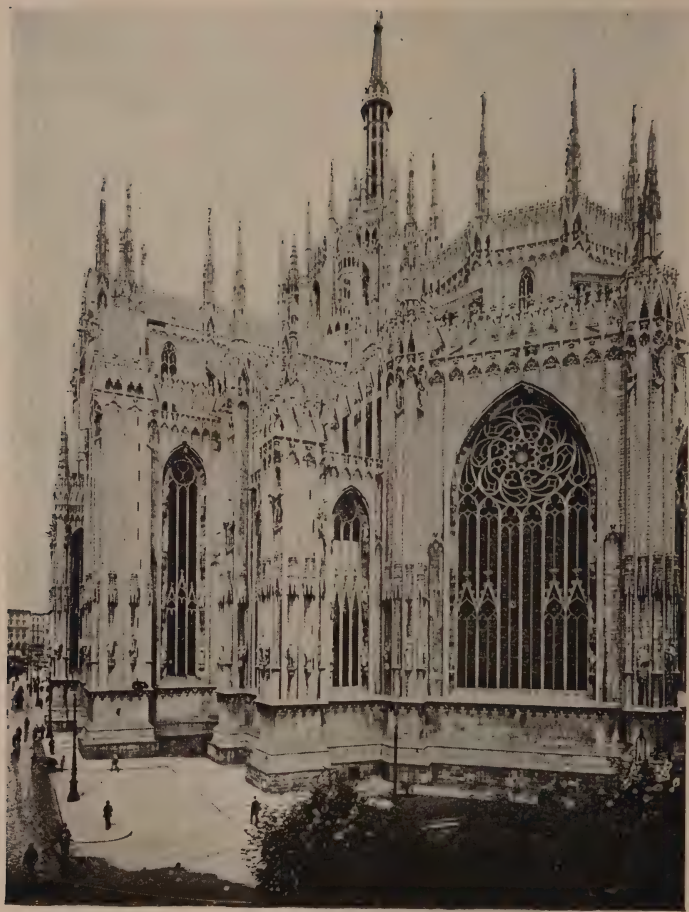
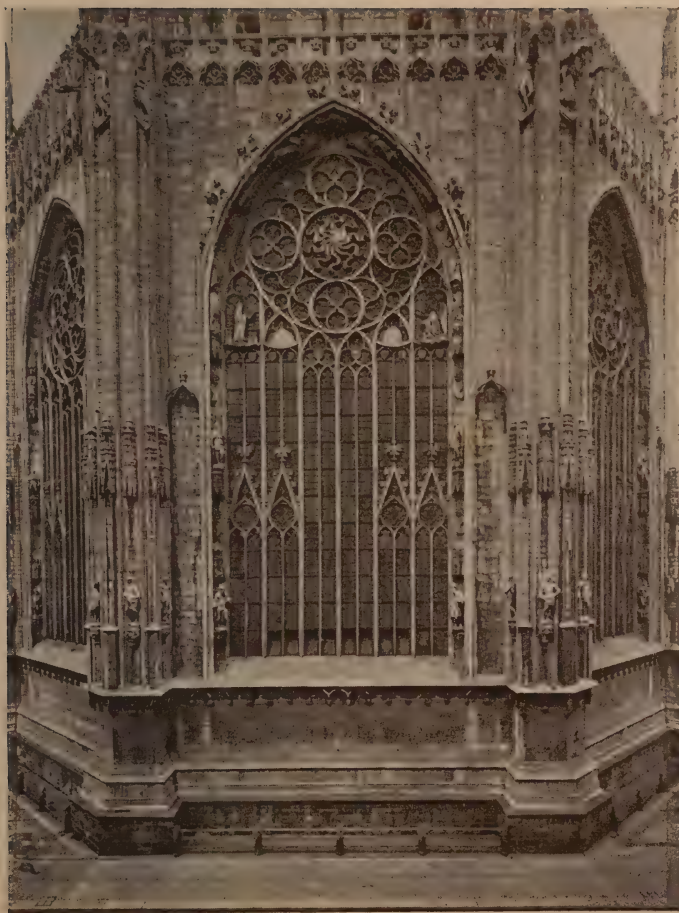
Tav. VIII

Particolare del lato destro della facciata.

Porta centrale.

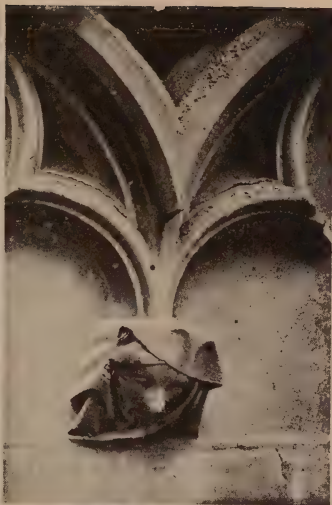
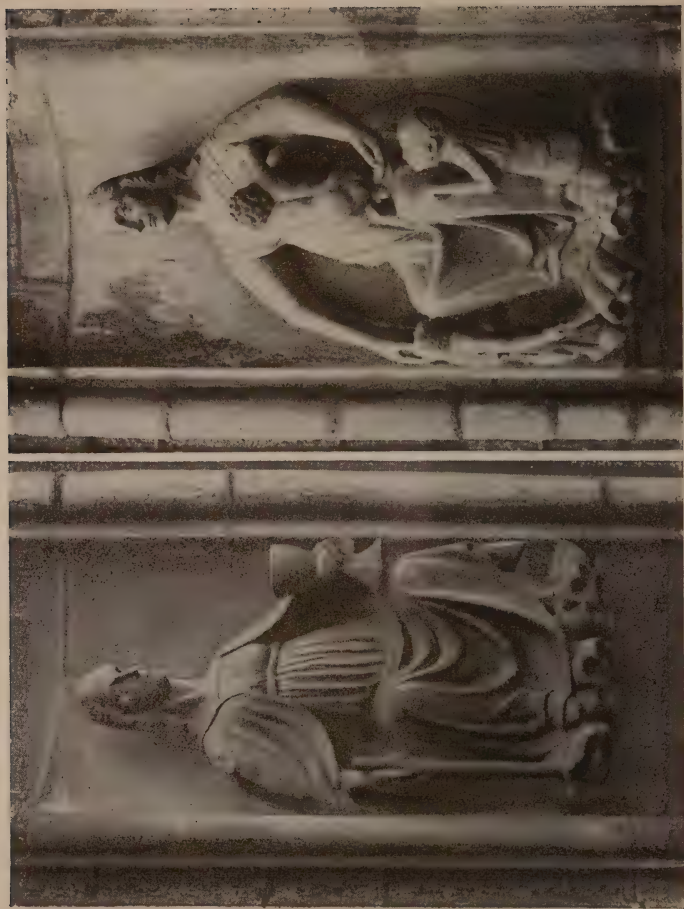
Porta minore di sinistra della facciata.

Pilone doppio della facciata.

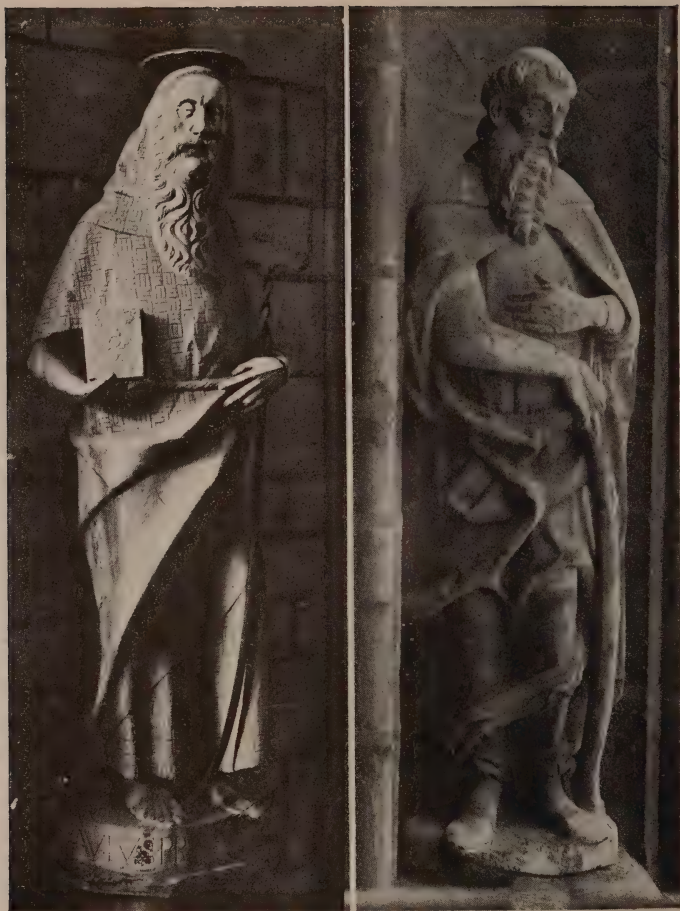
Particolare di un pilone della facciata.

La *Cacciata dal Paradiso* - altorilievo della facciata

Sansone. - Altorilievo della facciata.

Particolare del fianco meridionale.

Veduta della parte absidale e del transetto.

Abside

Peducci degli archetti trilobati del basamento esterno.

Peducci degli archetti trilobati del basamento esterno.

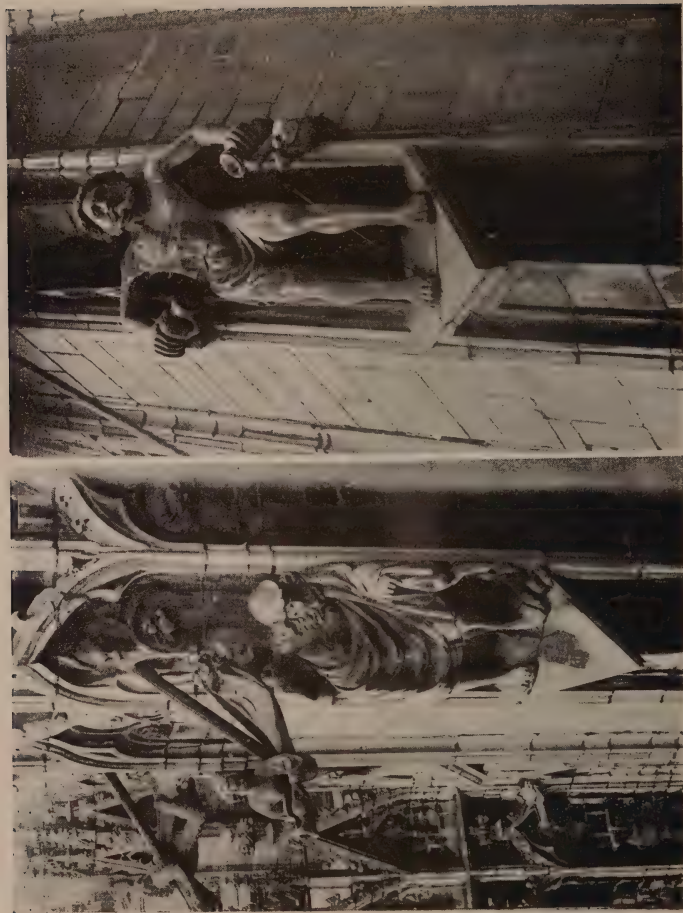
Tav. XX

La *Fede* e la *Carità* - sculture del sec. XV (princ.) ai lati di un finestrone di capocroce.

Sante - Sculture del sec. XV ai lati di un finestrone di capocroce

Santi (?) - Statue della metà del sec. XV.

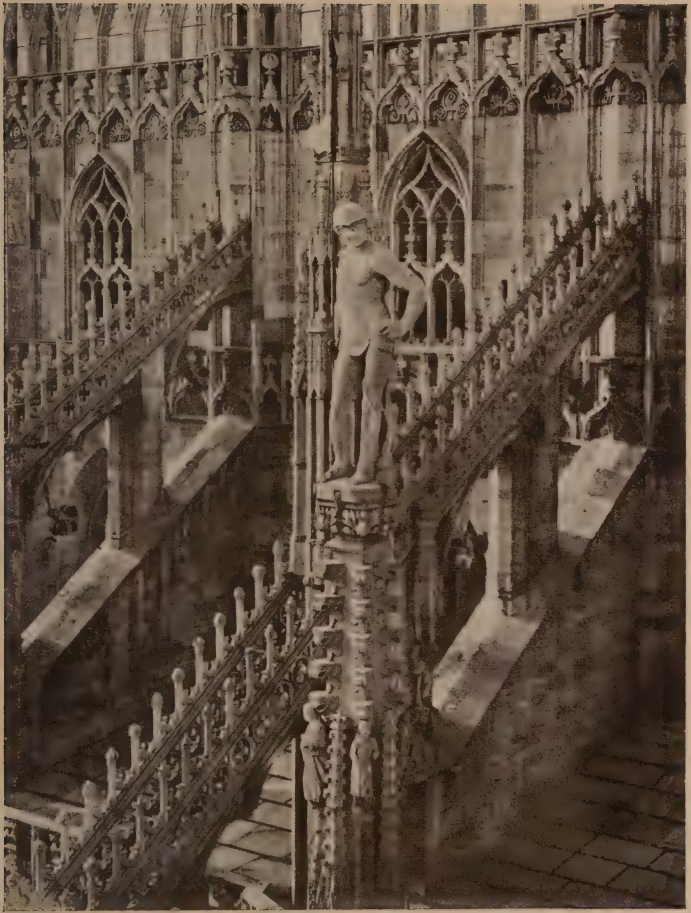
S. Bernardino e S. Francesco - sculture di un finestrone, della metà del Sec. XV

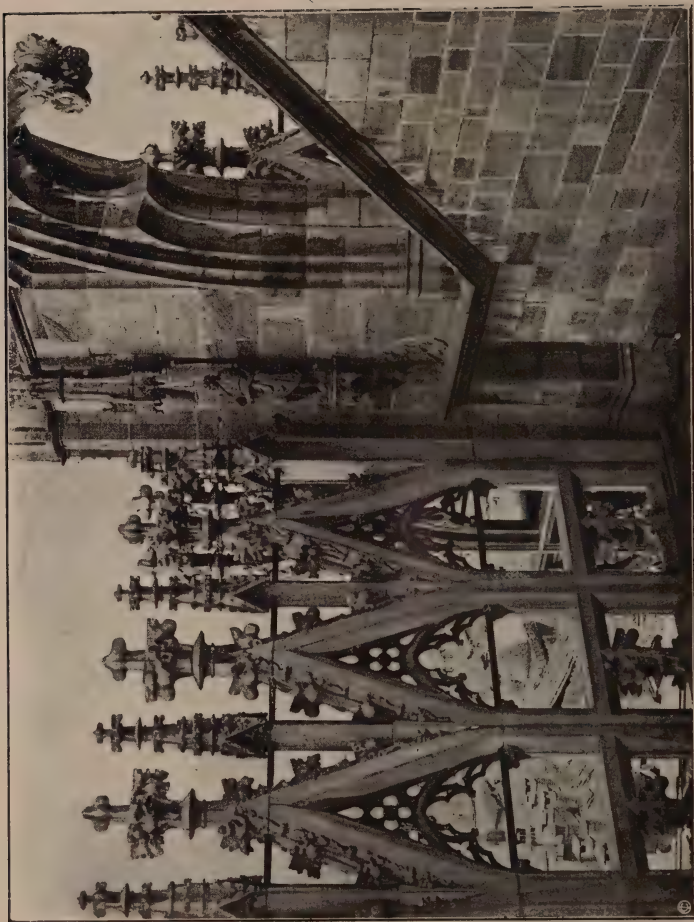
Statue del sec. XVII ai lati di un finestrone dell'abside.

San Geremia e *Santa Aurea* - statue del sec. XVII.

Tav. XXVI

Doccioni

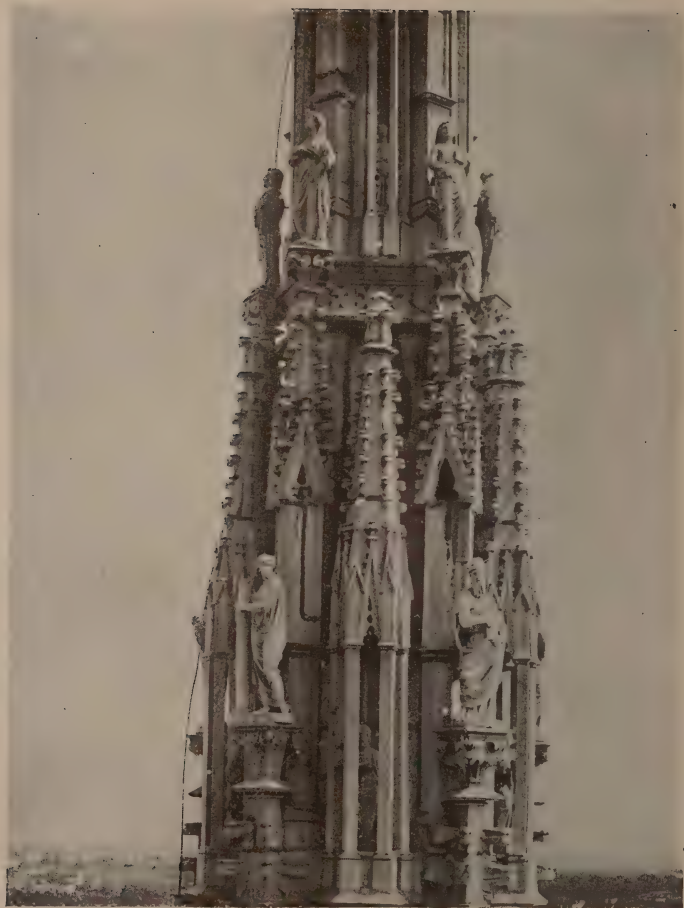
Doccioni

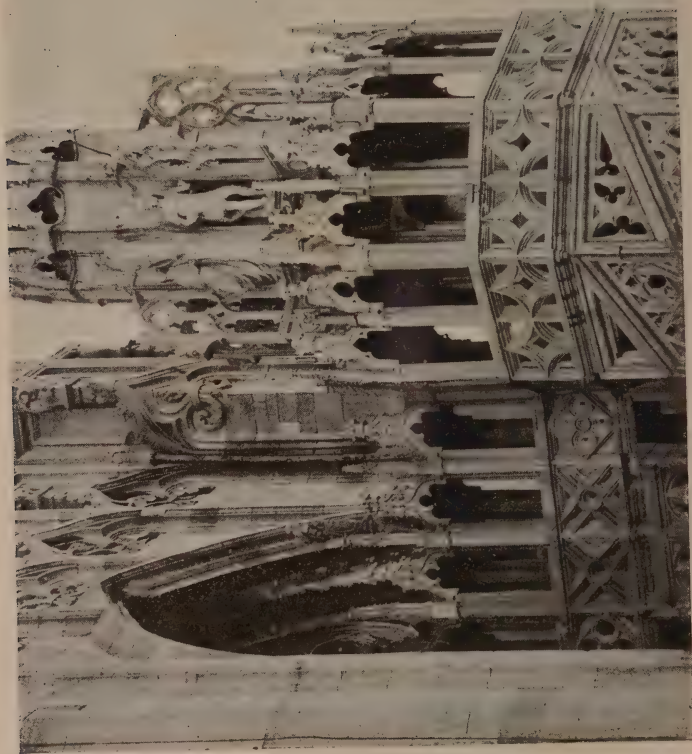
Doccioni.

Archi rampanti e terrazzi superiori.

Tav. XXX

Falconatura dei terrazzi.

Arco rampante e guglie.

Terrazzi, archi e guglie.

Guglie.

Dettaglio di una guglia.

Il gugliotto di G. A. Omodeo.

Dettaglio del gugliotto Omodeo.

Dettaglio del gugliotto Omodeo.

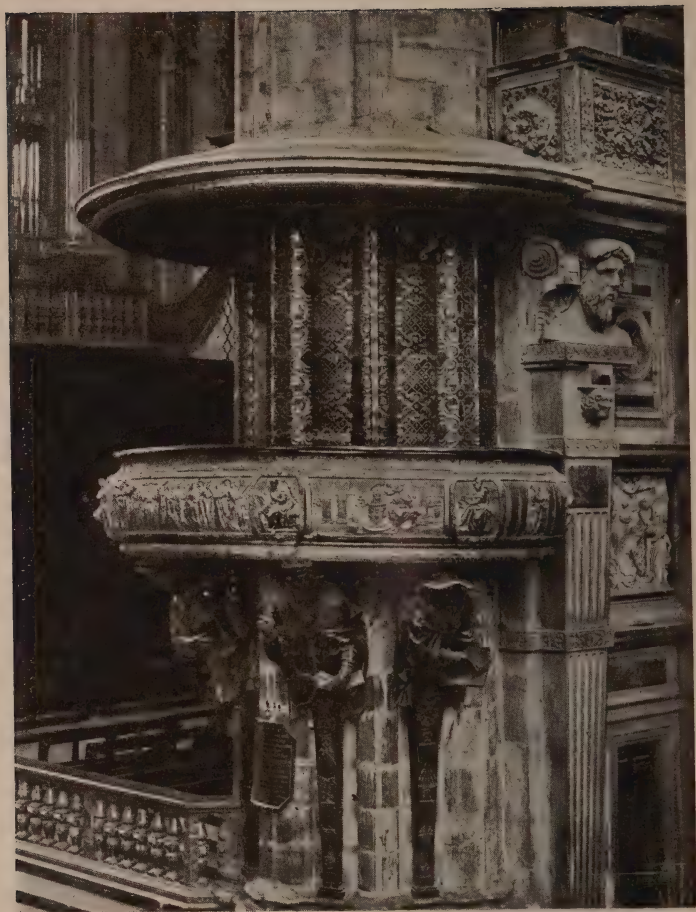
Il tiburio da una scaletta dei terrazzi.

Guglia maggiore e Madonnina.

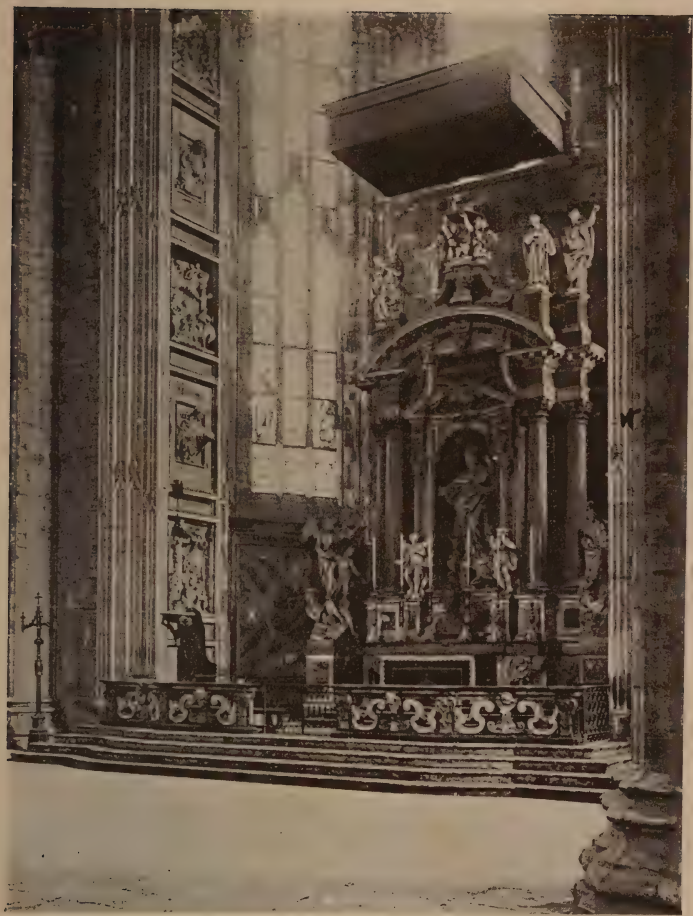
Navata centrale.

Il presbiterio, gli organi ed i pulpiti.

La navata centrale dall'altar maggiore.

Veduta dal capocroce settentrionale.

Uno dei pulpiti.

Il retrocoro dal transetto.

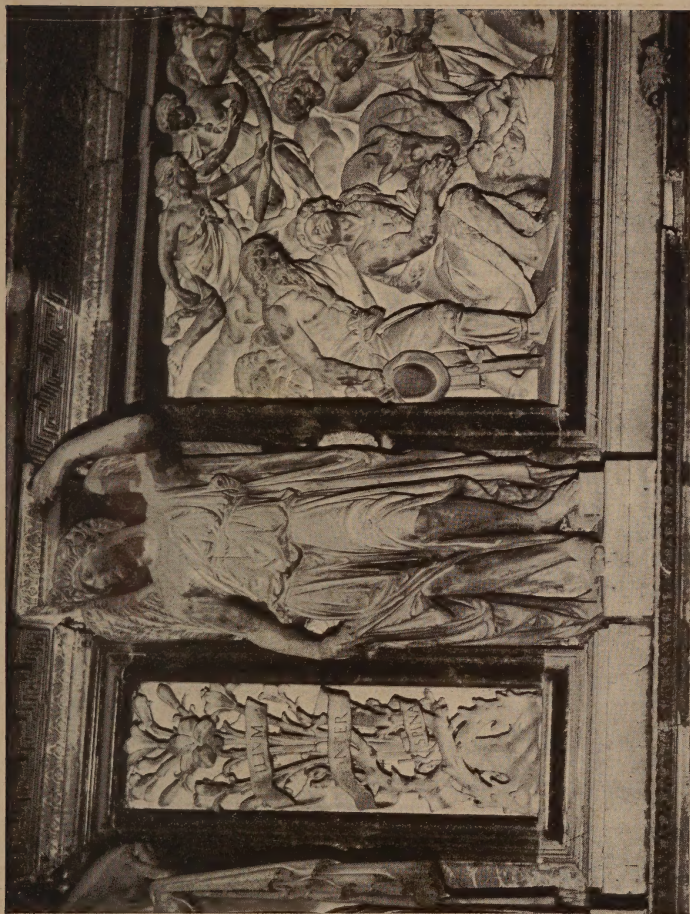
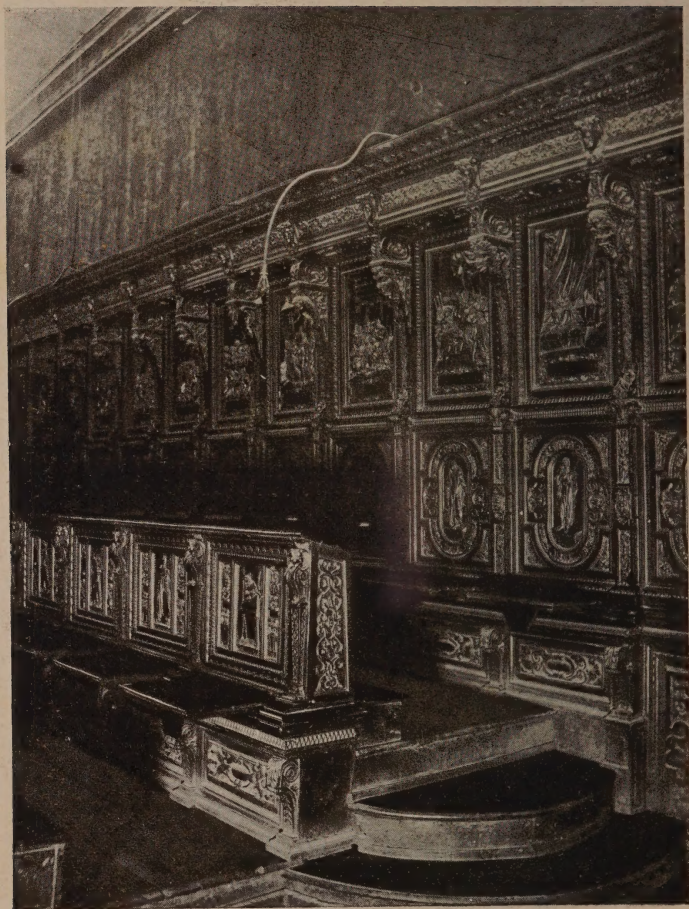
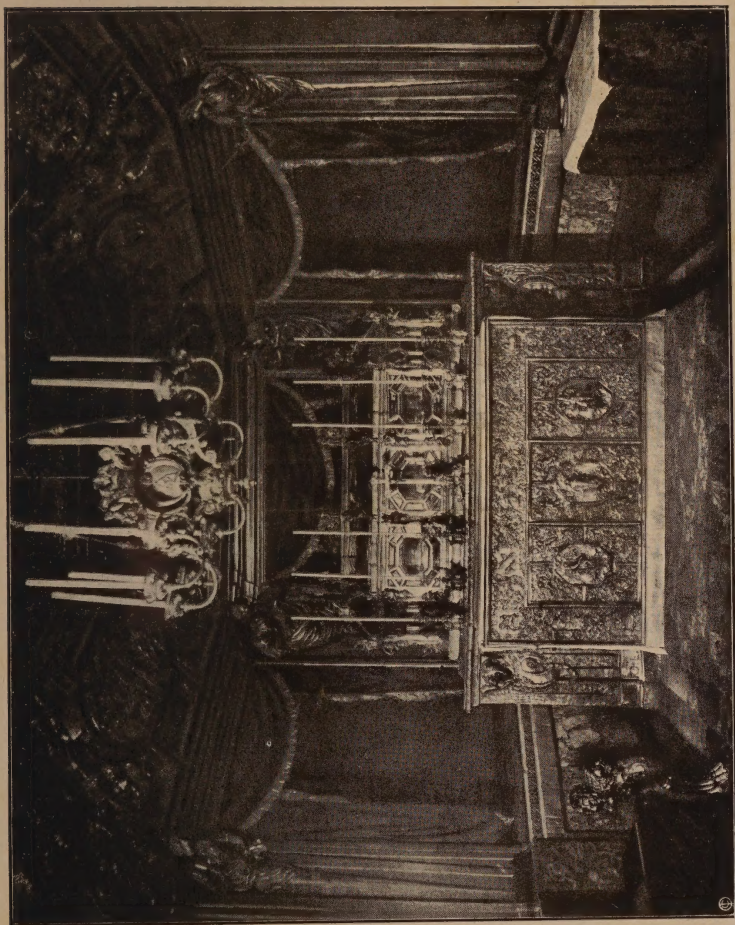
Il transetto.

L'altare di S. Giovanni Bono all'estremità meridionale del transetto.

Imposta del tamburo del tiburio.

Interno del tiburio.

Capitelli a tabernacoli dei piloni.

Il recinto del retrocoro del Pellegrini.

Particolare del recinto del retrocoro. La *Disputa* di Andrea Biffi.
(sec. XVII).

Particolare del recinto del retrocoro. Un angelo del Brambilla.

Gli stalli corali.

La cripta e l' urna di S. Carlo

LE VEDUTE E RIPRODUZIONI FOTOGRAFICHE SONO ESEGUITE CON LASTRE DELLA CASA ITALIANA SOC. AN. M. CAPPELLI DI MILANO